MUZYKA KOŚCIELNA

PISMO
POŚWIĘCONE MUZYCE
KOŚCIELNEJ I LITURGII

KWIECIEŃ 1938

ROK XIII - POZNAŃ - NR 4

TREŚĆ NUMERU 4

ROK XIII KWIECIEŃ 1938 NR 4

MUZYKA KOŚCIELNA

PISMO POŚWIĘCONE MUZYCE KOŚCIELNEJ i LITURGII

ORGAN KOLEGIUM ORGANISTÓW POLSKICH i CHÓRÓW KOŚCIELNYCH

HENRI POTIRON O ZAGADNIENIACH WSPÓŁCZESNOŚCI W MUZYCE LITURGICZNEJ

Uwaga: W poniższych rozważaniach znakomity autor francuski zajmuje się kapitalnymi problemami współczesności w muzyce liturgicznej, a mianowicie nasamprzód definiuje modernizm i ocenia jego zastosowalność w muzyce liturgicznej, a z kolei zaznajomią się czytelnicy z analizą mszy nowoczesnej i z innymi zagadnieniami współczesnej muzyki liturgicznej. **Redakcja.**

MODERNIZM A MUZYKA LITURGICZNA

Przez termin muzyka nowoczesna nie rozumie się zawsze i nieodzownie muzyki nam współczesnej lub muzyki ostatniej doby, lecz pewien typ tej muzyki, typ wiążący się ze szczególną estetyką. Pojęcie tej muzyki każdy definiuje zresztą podług swego uznania. Dla jednych Ravel jest umiarkowany, dla innych jest „awangardowy"!

Rewolucja, trafne określenie, przyszła z Debussy'm i od niego rozpoczyna się muzyka nowoczesna, jeżeli chce się ją zdefiniować w sposób objektywny. Pelleas i Melisanda*) (1902), dzieło jeszcze dziś kwestionowane (i z punktu widzenia estetyki teatru istotnie problematyczne), Kwartet smyczkowy itd. nie przemawiają już tym samym językiem co muzyka przedimpresjonistyczna. Od czasu Debussy'ego nauczyliśmy się nowego języka a iluż kompozytorów przelicytowało Debussy'ego! Lecz kiedy mierzy się różnicę jaka dzieli Louisę (1900) O. Charpentiera, dzieło przecież w swej epoce kwalifikowane jako nowoczesne, od Pelleasa, wystawionego w 2 lata później i od koncepcji bezwątpienia już nowoczesnej, nie można zawahać się przed określeniem: rewolucja. Ludzie przynajmniej 40 letni nie mogą zrozumieć ile lektura partytury Pelleasa zgotowała młodym niespodzianki, dziwnej emocji, czasem zachwytu, czasem podrażnienia, i jak silne było pragnienie dowiedzenia się dlaczego i jak powstają efekty tej

*) Sławna opera Debussy'ego (przyp. red.).

muzyki, pragnienie odkrycia techniki tego nowego sposobu komponowania.

W istocie, jeżeli język muzyczny się zmienił, estetyka ogólna zachowała swój klasycyzm. Pozostał porządek, z formą dostatecznie sprecyzowaną, styl jasny i trzeźwy, orkiestracja nawet przejrzysta a czasem prawie mozartowska, emocja powściągana i nierozkwitająca w próżne formuły o rzekomej wartości ekspresyjnej. Wszystko to są cechy klasyczne. Lecz ton tzw. prowadzący w praktyce zniknął. Formuły kadencji, które ją sprowadzały do toniki poszły do lamusa starożytności Zniknęły sploty harmoniczne, które dawały na każdym kroku wartość hierarchizującą w porządku tonalnym. Septymy, nony itd., które dotychczas miały swe rozwiązanie, tzn. kierunek, ruch określony, mają teraz w sobie coś statycznego. Tonalność dostała szorstkie uderzenie, albowiem niejeden ton skali pretenduje, aby być toniką. Za to modalność („modalité") wzbogaca się i kiedy muzyka ta chce zostać diatoniczną, nawraca bezpośrednio do tonacyj gregoriańskich, wcale nie dlatego, aby lubowała się w pustym archaiźmie, ale przez naturalną skłonność natchnienia: np. początek preludu Pelleasa, recytacja Genowefy lub śpiew Melisandy. Lecz muzyka zmienia często także i tę skalę, stąd akordy „alterowane" — kwinta zwiększona — i akordy pochodne, stosunkowo rzadkie w muzyce klasycznej (a w każdym razie przejściowe) i frazy melodyczne trochę wymęczone.

Uderzenie stało się faktem dokonanym i mamy teraz do zbadania konsekwencje. Wśród kompozytorów jedni pozostali wierni stylowi i tonalności klasycznej i poszukali tylko pewnego oparcia w nowych zdobyczach melodycznych lub harmonicznych. Inni idą ściśle za nowym ruchem; są nawet i tacy którzy na tej drodze mocno się awanturują. Zdrowy diatonizm daje zupełnie nowy czar wielu stronom Ravela, np. w Pawanie, Sonatinie na fortepian, Kwartecie, Trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę, a nawet uczyniły popularnym Bolero. Lecz inni kompozytorzy zdają się sprzysiąc się przeciw wszelkim prawom natury: w ten sposób wytwarza się konflikt nie do pogodzenia między publicznością a autorami. Zmiana (alteracja), która zakłada i daje do zrozumienia ton naturalny, pozostawiając skali diatonicznej wpływ ogólny, stała się prawem. Melodia jest już tylko sztucznem następstwem nut. Akord, o ironio, stał się dysonansem. Fałszywy stosunek, np. C wobec Cis, który to stosunek dawniej zakładał, że jeden z tych dwóch czynników był „nutą obcą" z tendencją do innej nuty, nazywanej „rzeczywistą", obecnie się ustalił. Rytm rozdrabnia się tak, że jest już tylko ciekawym podziałem lub

podpodziałem „czasu“, z częstym pojawianiem się synkop. Tonalność, modalność otrzymały cios śmiertelny. A ponieważ w tym rodzaju muzyki wszystko zależy od kaprysu, pompatycznie nazywanego inspiracją, ignoranci i błaznowie mają piękne pole do popisu i poczciwa publiczność nie odróżnia ich od artystów, których wypróbowany kunszt techniczny podnieca czasem do igrania z wszelkim niebezpieczeństwem.

Otóż muzyka ta usiłowała — z dużą jak dotąd dyskrecją — przeniknąć do naszych kościołów; dlatego sądzę, że definiując modernizm, nie wykraczam poza ramy niniejszego czasopisma.

Niektóre odważne posunięcia mogą być usprawiedliwione, a przynajmniej są wytłumaczalne. Lecz jest rzeczą dla wszystkich niewątpliwą i wynikającą z ducha naszej liturgii, że muzyka kościelna musi być muzyką naturalną.

Co to znaczy? „Człowiek nasamprzód śpiewał, a dopiero potem mówił“. Śpiewał także zanim zaczął fabrykować instrumenty; i jeżeli nic nie znamy z improwizacyj człowieka pierwotnego, znamy przecież melodie bardzo dawne, spisane lub przekazywane z ust do ust, wszystkie o wielkiej prostocie tonalnej, łatwej do śpiewania i nawet do spamiętania. Osobliwie śpiew gregoriański, prototyp muzyki liturgicznej, mimo swych modulacyj, zasadza się na gamie diatonicznej, przy czym kasownik i bemol należą do 2 skal, 2 różnych tonacyj, które mogą następować po sobie w jednym utworze, ale za pośrednictwem modulacyj. Instrumenty pozwoliły skali melodycznej rozwinąć się poza granice głosu ludzkiego, jak również umożliwiły większą szybkość w czasowym następstwie dźwięków: a przecież aż do okresu klasycznego włącznie, a nawet do początku naszego wieku, muzyka instrumentalna w większości wypadków przestrzegała najogólniejszych praw muzyki wokalnej (abstrahujemy od zagadnień szybkości, a także od rozległości skali). Styl wokalny nawet za naszych czasów pozostał podstawą studiów kompozytorskich. Jeżeli publiczność wierzga przeciw muzyce modernistycznej, to dlatego, że brak tu zupełnie melodii, względnie melodia systematycznie sprzeciwia się prawom naturalnym.

Co się tyczy harmonii problem jest taki sam. Fizyka uczy nas, że rezonans ciała dźwięczącego ponad tonem podstawowym daje nam oktawy, kwinty, tercje większe, septymy mniejsze, nony większe itd., i że szmer różni się od dźwięku muzycznego tym, że między nadtonami zachodzą stosunki rozmaite i w wyniku nieregularne. Z tego, że sztuka nie jest

niewolniczą kopią natury, wynika iż wszystkie możliwe akordy sprowadzają się do pierwszych (podstawowych) nadtonów. Szukając bardzo wysoko ponad tonem podstawowym, można znaleźć zarodek wszystkich akordów określanych jako dysonanse. Może prościej byłoby przyjąć naprzykład, że wszystkie akordy septymowe lub nonowe są modyfikacją, czymś bliskim akordom septywowym i nonowym naturalnym (septymy i nony dominantowe). Co więcej, instynkt nasz doskonale rozpoznał uprawnienia nut obcych, opóźnień, pewnych alteracyj itd. Lecz jest rzeczą równie pewną, że im bardziej oddalamy się od nadtonów naturalnych, tym bardziej zbliżamy się do szmeru: istotnie muzyka, która doszła do pewnego stopnia dysonansowości, daje nam wrażenie szmeru, ale szmeru rytmicznego i barwnego. Staje się serią ciekawych odczuwań, podczas gdy przedtem była mową, mową o właściwej sobie logice, opierającą się na ścisłej formie, na melodycznym rysunku (lub na kilku liniach rysunkowych ułożonych warstwowo) i jednocześnie na modelunku harmonicznym. Można wybierać między dwiema estetykami, można nawet przyjąć tę i tamtą, ale nie zmniejsza to różnic czy nawet przeciwności jakie między nimi zachodzą.

Zapewne, można się przyzwyczaić do zimna i do ciepła. A przecież przy pewnym ich stopniu człowiek umiera. Przyzwyczailiśmy się do wielu dysonansów, zaakceptowaliśmy melodie, których interwale głos wzdraga się zaśpiewać (niektórzy artyści doszli w tym jednak do istnego kuglarstwa). Trudno powiedzieć precyzyjnie w jakim punkcie muzyka umiera. Kiedy portret kobiecy przypomina pień drzewa, kiedy poezja jest całkowicie niezrozumiała, odmawiamy uznania formy artystycznej tego rodzaju dzieł. Lecz muzyka jest nieskończenie bardziej subtelną.

A wreszcie, niechby teatr lub koncert był terenem eksperymentów nad niewiadomo już czym, czas zawsze doprowadzi do tego, że wszystko ułoży się i znajdzie się we właściwym miejscu. Lecz nabożeństwo do Boga nie jest laboratorium chemii muzycznej. Zdaje się, że kiedyś mówiłem o mszy, gdzie początek Credo (prawie że zwykła recytacja tekstu) zbudowany jest na akordach f-dur i f-mol, które słyszymy równocześnie i w sposób statyczny (bez rozwiązania). Ten sam proceder w Gloria, gdzie słyszy się razem akordy c-mol i cis-dur. Reszta w tym samym guście.

Modernizm w sposób naturalny poprowadził kompozytorów najbardziej rozsądnych do godnego pożałowania zaniedbania stylu. W pewnej mszy, zupełnie cecyliańskiej, którą

właśnie mam przed sobą, a miejscami okropnie wulgarnej, ekspozycjom fugi lub kanonu Kyrie lub Agnus brak efektu, ponieważ są źle napisane. „Nawracać“ głos do niewiem już jakiego interwału harmonicznego, pisać imitacje, które dają serie sekund lub non itd., wszystko to nie jest trudne. Zresztą łamanie reguł szkolnych często może być usprawiedliwione, lecz kiedy zaniedbania lub raczej niezręczności nieświadome kończą się na złym brzmieniu i niszczą poszukiwany efekt, myślę, że kompozytor wyjdzie lepiej na respektowaniu tradycji klasycznej.

Czy trzeba, aby muzyka kościelna była koniecznie wsteczna? Oby nie. Ale gdzie się zatrzymać? — Oto czego powiedzieć nie umiemy. Jest rzeczą przecież niewątpliwą, że klasyczne dur i mol, aczkolwiek możliwe do przyjęcia, mogą być zastąpione tonacjami dawnymi. Symetria rytmu również nie powinna być dogmatem. Czego nie należy jednak zapominać, to tego, że Kościół modli się w spokoju. Naszej burzliwej epoce może odpowiadać w dramacie i symfonice muzyka dynamiczna, niespokojna, stawiająca problemy bez ich rozwiązania, zatrzymująca się bez konkluzji i nieposiadająca odcieni spokojnych. Nic takiego nie powinno zaistnieć w muzyce liturgicznej: skrajny chromatyzm jej nie przystoi, brak mu bowiem spokoju. Jeżeli niektóre akordy określane jako dysonanse mogą czasem dawać wrażenie spokoju, oby prawdziwy dysonans, tzn. taki, który stwarza lub utrzymuje ruch, kierował się ku spoczynkowi i nie pozostawiał naszego umysłu w pełnym niepokoju i wysiłku. Oby melodia była wokalna i co za tym idzie, naturalna. Wolno kompozytorowi interpretować teksty inaczej, lecz wtedy, gdy pisze na koncert, a nie gdy na nabożeństwo.

Tendencja nowoczesna, lub raczej modernistyczna, w zakresie dzieł wokalnych religijnych nie zamanifestowała się we Francji wcale. Były jednak w tym kierunku usiłowania modernistyczne za granicą, mimo bardzo wyraźnych dyrektyw władzy kościelnej. Może znalazłoby się tendencję tę w zakresie muzyki organowej; lecz w dużym i zresztą bardzo interesującym wyniku naszych organistów jest rzeczą trudną zadośćuczynić jednocześnie koncertowi i nabożeństwu. W kościele, nie zapominajmy tego, nawet organy powinny pozostać w spokoju. Można im pozwolić na pewne licencje co najwyżej przy „wyjściu“ z kościoła. Co do motetów a zwłaszcza mszy, nic nie powinno być tolerowane co oddala się od drogi wytkniętej w Motu Proprio.

(Ciąg dalszy nastąpi)

Waleria Pałczyńska.

Z DZIEJÓW MUZYKI ORGANOWEJ

FRYDERYK HAENDEL (1685—1759)

Jeżeli już mowa o niemieckiej muzyce barokowej, trudno jest obok genialnej postaci J. S. Bacha przemilczeć znaczenie Haendla, dwie te postacie aczkolwiek ich dążenia biegunowo odbiegają od siebie, stanowią centralne skupienie rozmaitych wpływów i zamykają okres muzyki barokowej. Fryderyk Haendel urodził się, dziwnym zbiegiem okoliczności tego samego roku co J. S. Bach — 1685 roku, i chociaż obydwóch wymienia się jako przedstawicieli niemieckiego baroku w muzyce, to jednak łączy ich tylko ożywiający ich twórczość geniusz, jakim górują nad przeciętnymi artystami swego czasu. Tak jak ich czysto zewnętrzne usposobienia były różne, cała ich droga życiowa i artystyczna była odmienna: Bach mistyk, w ciszy i spokoju, chociaż niekoniecznie wolny od trosk codziennych, tworzy swe wielkie dzieła, a z drugiej strony Haendel, gorący idealista w najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu, o południowym helenistycznym nastawieniu.

W przeciwieństwie do Bacha, Haendel wychowuje się w dostatecznie wygodnych warunkach materialnych, rozwija się w świetnie zapowiadającego się młodzieńca, odgrywa później na dworze króla angielskiego poważną rolę, przy tym pełen energii, zwycięski, nawet po porażkach szybko powracający do sił, pełen chęci i woli opanowania, które kocha we wszystkich przejawach.

Pierwsze wrażenia muzyczne odbiera w rodzinnym Halle, mieście o wielkiej tradycji organistowskiej i budownictwa organowego, od najmłodszych lat, bo zaledwie ośmioletni gra na organach i pobiera naukę u Zachowa, przyswaja sobie u niego technikę wirtuozowską, którą potem często olśniewał słuchaczy. Z tego też czasu zachowała się księga, w której wynotował sobie Haendel utwory Frobergera, Ebnera, Kerlla, Albertiego. Po przeniesieniu się do Hamburga, gdzie pociąga go przede wszystkim opera, styka się również ze znacznymi organistami: Reinckenem i Lübeckiem. Myśli nawet o objęciu posady organistowskiej i wędruje wraz ze swym przyjacielem Matthesonem do Lubeki, aby przedstawić się Buxtehudemu, ale na tym na razie kończą się jego zainteresowania organami. Zwraca się już teraz tylko w innym kierunku, poświęca cały swój czas twórczości i działalności operowej. Podczas swego trzyletniego pobytu we Włoszech zapoznaje się z najsilniejszym wówczas kierunkiem muzyki operowej, ale równocześnie zwraca

się i do zdobyczy instrumentalistów włoskich, przyswaja sobie umiejętnie formę koncertu, uprawianą z mistrzostwem przez Vivaldiego i Corellego. Jak zobaczymy później formę tę stosuje z powodzeniem w muzyce organowej.

Wielce przedsiębiorczy i pełen żywotnej energii po przeniesieniu się do Anglii, która stała się jego drugą ojczyzną, zabiera się do zorganizowania życia muzycznego, wreszcie po latach intensywnej pracy i zmagania się ze stronnictwami współzawodników ustępuje z kierownictwa opery i zwraca się do twórczości oratoryjnej, znajdując tu dla siebie zadanie i wyraz wypowiadania się muzycznego. Równocześnie z twórczością oratoryjną i ich wystawieniem, czynny i ekspansywny umysł Haendla wprowadza w antraktach oratorium na razie własne improwizacje organowe, a później koncerty organowe z towarzyszeniem orkiestry. Zostawił nam Haendel takich koncertów dwadzieścia, częściowo oryginalnych, a częściowo transkrypcji dawniejszych kompozycyj, w porównaniu z jego twórczością operową kompozycje organowe stanowią nikłą cząstkę, są one jednak ważne ze względu, że autor „Mesjasza" jeden z pierwszych wprowadza formę koncertu do muzyki organowej. Jest to u niego raczej sonata, w której części luźno powiązane ze sobą składają się na całość, orkiestra wtórująca organom, składa się z instrumentów smyczkowych, dalej oboju i fagotu, a nieraz na miejsce oboju stawia flet. Należy jeszcze zwrócić uwagę na jeden bardzo ważny szczegół, mianowicie, instrument dla którego pisał swe koncerty organowe Haendel, to nie organy kościelne ani nawet koncertowe o dużym bogactwie rejestrów, ale pozytyw w dwóch manuałach i bez pedału, instrument dający się zastąpić każdym innym instrumentem klawiszowym. Bardzo ciekawa jest dyspozycja do Charles Jeunes z roku 1749, idealnych według niego organów, podana przez Frotschera, tego rodzaju organy były często używane w Anglii jako instrument domowy, wygodny dla swych niezbyt dużych rozmiarów, a równocześnie dający możność popularyzowania utworów organowych.

Wśród koncertów, które nam Haendel zostawił, przeważają takie o trzech częściach, luźno ze sobą powiązanych, Händel zasadniczo oddala się od techniki figuracyjnej, raczej zbliża się do rozwinięcia tematu i ich przeciwstawienia. Powolna część oznacza się przeważnie dużą melodyjnością, mająca swoje podłoże w muzyce wokalnej, linia melodyjna, charakterystyczna dla Haendla, bardzo śpiewna, jednak bez liturgicznego nastawienia, raczej cokolwiek sztywna, ale o bardzo szlachetnym rysunku. Zdarza się, że kompozytor wyprzedza koncert uwerturą francuską, stosowaną często przez organistów francuskich,

albo też w trzeciej części umieszcza żywiołową burrée, spotykana dalej passacaglia nabiera już większego znaczenia, choćby dla ciekawego przeprowadzenia ostanato tematu. Haendel wręcz opuszcza niektóre części, przeznaczając na ich miejsce wolną improwizację, albo też zastępuje partię organową duetem dwóch ubocznych instrumentów. Ciekawe i oryginalne w swym przeznaczeniu i formie koncerty organowe Haendla wykazują wpływy włoskiej koloratury śpiewaczej, zarówno i pewne analogie do francuskiej suity, barokowe, fantastyczne nastawienie improwizacyjne organistów niemieckich. Koncerty Haendla są silnym i przekonywującym wyrazem rzetelnego talentu i odczuciem stylu barokowego także w obrębie zainteresowań organowych kompozytora. Razem z Haendlem niemiecka muzyka baroku dobiega końca, wielka forma nie nadawała się już dla czasów, znajdujące swe rozwiązanie we wdzięcznej grze i radości rokokowego pokolenia.

Mgr Marian Sobieski, Poznań.

MOTETY KOPERNIKOWSKIE
Tadeusza Zygfryda Kasserna

Uważni słuchacze Polskiego Radia przypomną sobie zapewne słuszaną w drugi dzień świąt Bożego Narodzenia audycję p. t. *„Siedem Gwiazd"*. Był to zradiofonizowany przez dr Z. Kosidowskiego poemat religijny Mikołaja Kopernika (tłumaczenie Jana Kasprowicza) z muzyką *Tad. Z. Kasserna.*

Kopernik, jak każdy ówczesny szanujący się uczony, poza swoją specjalnością, w tym wypadku — astronomią, zajmował się również innymi dziedzinami wiedzy oraz sztuką, a zwłaszcza — poezją. Z takich to wzlotów poetyckich naszego sławnego astronoma dochował się poemat religijny, pisany w języku łacińskim, p. t. „Septem Sidera" (czyli „Siedem Gwiazd"). Jest to personifikacja siedmiu gwiard, wielbiących posłannictwo Chrystusa Pana. Treść poematu oparta jest na tekstach z pisma świętego i na proroctwach.

Wyjątki z rozmów pierwszych czterech gwiazd dały kompozytorowi tekst i asumpt do stworzenia czterech motetów. Motety te wydało Towarzystwo Związkowe Kompozytorów (Poznań, 1937) jako samodzielny zbiór, niezależny od słuchowiska radiowego, p. t. „Motety Kopernikowskie" na chór mieszane à capella.

Już w pierwszym motecie zauważamy, że kompozytor wgłębiał się w twórczość ostatniej szkoły niderlandzkiej i szkoły

rzymskiej, przejął ich formę i cechy i zaszczepił nowoczesnymi zwrotami akordowymi. Dzięki tymu otrzymaliśmy w sumie utwory o wielkiej wartości muzycznej — dalekie od wszelkiego sentymentalizmu, pełne powagi i charakteru religijnego, w zupełności odpowiadające wymogom „Motu Proprio". Z tych też względów życzyć by należało, aby „Motety Kopernikowskie" znalazły miejsce w programach naszych chórów kościelnych.

M o t e t p i e r w s z y (Gwiazda pierwsza: „O Chrystusie obiecanym od Proroków") opiera się tekstowo na następującym czterowierszu:

„Chcecie by zjawił się już Władca On
Rycerz, co w wolny przemieni was lud,
Przed swój zawiedzie tron
Do swych królewskich wrót."

Motet jest trzyczęściowy. Pierwsza część — homofoniczna dodwu pierwszych wierszy — prowadzi melodię z wzrastającą siłą w górę, doskonale ilustrując tym postępem modulację pytania. Intonacja pytania zatrzymuje się na akordzie H-dur (z G-dur) w pozycji tercji i ponawia się słowami drugiego wiersza, stopniując się jeszcze wyżej w sile i pozycji głosowej, ponownie zatrzymuje się na akordzie H-dur, lecz tym razem w pozycji kwinty (fis" (takt 1 do 10). Drugą część, do słów „Przed swój zawiedzie tron", rozpoczyna kompozytor innym światłem. Plastyczny i zdecydowany temat swym ósemkowym pasażem w górę, jakby wskazuje drogę przed Tron Pański. Temat ten na wzór techniki ostatniej szkoły niderlandzkiej przechodzi po kolei przez wszystkie głosy z tonacji E-dur przez G-dur znowu do H-dur, zatrzymując się tu na pełnej siły fermacie (takty 1 do 20). Ta kunsztowna polifoniczna część zakończona jest homofonicznym ustępem ze słowami pierwszego wiersza, a charakterem muzycznym zbliżona do niego; doprowadzona jest również do ff i zakończona czterotaktową kodą o nastroju tajemniczym (takt 27 do 30).

M o t e t d r u g i („Gwiazda druga": „O Chrystusie pożądanym od Ojców"):

„O najszczęśliwsza z świętych Dziewic! Ty
Co w łonie nosisz pierwszą z niebios kras!
Słońca jasnymi skry
Zadziw Jutrzenko nas"

Podobnie jak w poprzednim motecie tekst podzielony jest również na dwie części. Część pierwsza przedstawia nam Matkę

Boską jako najszczęśliwszą z Dziewic. Kompozytor maluje nam dźwiękami obraz nadzwyczaj subtelny, pełen anielskiej muzyki. Na homofonicznym szkielecie, powstającym z kolejnego wstępowania poszczególnych głosów (od sopranu w dół do pełnego akordu C-dur) powstaje obraz dźwiękowy o nadziemskim pięknie, nasuwający wyobraźni niebiańskiej chóry Serafinów i Cherubinów, zda się malowany misterną ręką uduchownionych zakonników fra Angelico i fra Bartolommeo (takt 1 do 16). Na tle tym wyrasta nagle w części drugiej kontrastowy, jasny jak „skry słońca" do tychże słów temat stylizowanej naszej Bogurodzicy. Przechodzi on, jak w poprzednim motecie, przez wszystkie głosy (takty 17 do 26). Słowa „Jutrzenko zadziw nas" odcinają się od tematu Bogurodzicy deklamacyjną budową tematu (takt 27), jakby z głębi serca wyrywający się okrzyk — już nie prośba, lecz potężne wołanie o cud tajemny — „Zadziw Jutrzenko nas". Część ta, rozpoczęta w tonacji doryckiej Bogurodzicy transponowanej do g, przechodzi pod koniec z g-mol, przez B-dur, F-dur, d-mol do C-dur, w pozycji kwinty (g^2). Kończy się ona gwałtownym fortissimo, wraca do obrazu części pierwszej a przez swe anielskie brzmienie, podkreślone ciągłym decrescendo i ritardando wprowadza w ekstazę zasłuchania.

Motet trzeci (Gwiazda czwarta: „O Chrystusie przeniesionym do kościoła"):

„Przyznaje duch twój, że światłem Bóg,
Że jest niem Chrystus i że kto je raz
Ujrzał, ten będzie mógł
W spokoju umrzeć w czas"

Króciutki ten motet, zawierający jakby wyznanie wiary, ujęty jest w dwadzieścia taktów o budowie crescendo — decrescendo. Podobnie jak początkowa część pierwszego motetu, melodia wykazuje linię wstępującą, dochodzącą przy słowie „Chrystus" do punktu szczytowego siły i wysokości — z tonacji f-mol do jej dominanty durowej. Wrażenie owego stopniowania potęguje się dzięki pomysłowemu ujęciu motywu, którego początek jest w takcie trójkowym a koniec — w parzystym. Po punkcie kulminacyjnym linia melodyczna opada, ilustrując wiernie treść tekstu („Ten będzie mógł w spokoju umrzeć w czas"). Motet kończy się akordem durowym, jakby zapewniając, że śmierć wierzącego będzie takim jasnym akordem, następującym po minorowej tonacji jego doczesnego życia.

Motet czwarty (Gwiazda trzecia: „O Chrystusie narodzonym z Dziewicy"):

„W okrąg na niebie słodki hejnał brzmiał
O Jedynemu w Trójcy niech po wiek
Rozbrzmiewa chwała chwał
A pokój niech ma człek".

Motet ten przenosi nas wizją przed stajenkę Betlehemską, wokół której, chóry anielskie, radością podniecone — śpiewają chwałę „Jedynemu w Trójcy" oraz ogłaszają: „Pokój niech ma człek".

Budowa tego motetu stanowi formę fugi trzyczęściowej. Temat pierwszej części, bardzo plastyczny, jakby hejnałowy, w tempie „Allegro giocoso" pojawia się w sopranie. Realna odpowiedź przechodzi z kolei przez następne głosy, nie krępując się prawidłami fugi bachowskiej (Dux w f-dur, Comes w B-dur, Dux w G-dur, Comes w A-dur). Przy realnym traktowaniu tematu daje ten modernistyczny sposób ekspozycji fugi wiele możliwości bogatych modulacji. Ekspozycja kończy się w tonacji Cis-dur (takt 1 do 14) będącej dominantą do następnej ekspozycji, która zaczyna się odwróconym tematem poprzednim, w tonacji mixo-lidyjskiej, transponowanej do fis — ze słowami „O jedynemu w Trójcy...." (takty 15 do 29).

Po wspomnianej drugiej ekspozycji, zatrzymującej się fermatą na akordzie Fis-dur, pojawia się 6 taktów łącznika modulującego do F-dur ze słowami „A pokój niech ma człek". Jakiż to pomysłowy kontrast — nagle po kunsztownej, pełnej polotu i wybuchowości polifonii owe kilka taktów prostej homofonii. Oto muzyczne przeniesienie słuchacza w zupełnie inny nastrój, nastrój przedstawiający swą prostotą ideały owego nieziemskiego pokoju ogarniającego duszę naprawdę złączone z Bogiem. Po tym homofonicznym łączniku następuje trzecia część fugi, którą jest ekspozycja pierwszego tematu ze słowami „O Jedynemu.." Zamyka ona fugę strettą (takt 45) pierwszego tematu oraz augmentacją tematu drugiego (takt 49). Dzięki temu rozszerzeniu kompozytor uzyskuje majestatyczne allargando, którym kończy nie tylko omawiany motet lecz koronuje również cały ich cykl.

Oprócz zanalizowanych tutaj motetów, które jak wspomniano zostały już wydane, omówić by jeszcze wypadało part organowy i sola wokalne oraz instrumentalne, stworzone i zastosowane do wspomnianego słuchowiska. W czasie audycji radiowej motety poszczególne poprzedzone były preludiami organowymi względnie solami wokalno-instrumentalnymi. W charakterze muzycznym spokrewnione są one z motetami, opie-

rając się na tematach z nich wyjętych. I tak np. wstęp organowy do słuchowiska po kilkunastu taktach pełnobrzmiących akordów, przeprowadza konsekwentnie cały pierwszy motet. Również motet trzeci ma podobne preludium. Motet drugi poprzedzony jest preludium organowym ze solem wiolonczelowym. Solo to zużywa temat Bogurodzicy w szerokim, poważnym tempie, mając za podkład bardzo skromne akordowe tło organowe. Na tematach z czwartego motetu opiera się akompaniament do recytacji tekstu na flet i organy. Samodzielną formę ma preludium solowe organowe na temat Haendla. Przedstawia ono, dzięki swej krótkości, jakby małą toccatę a zarazem wykazuje, że kompozytor również w dziedzinie muzyki organowej — tak obecnie mało u nas uprawianej — będzie umiał się wypowiedzieć z właściwym sobie artyzmem.

Audycję uzupełniały jeszcze dwie pieśni na alt solo w ak. organowym. Ciekawszą co do budowy jest pieśń o Symeonie i ofiarowaniu Jezusa w świątyni do słów:

„Cóż mi dobrego duch zwiastuje mój
Naszym serdecznym cóż odpowie tchom
Cny Symeonie stój
Wkraczamy w Boży Dom".

Melodia tego sola rozpoczyna tematem pierwszym z motetu czwartego. Każdy wiersz tekstu śpiewanego zakończony jest dłuższą frazą melodyczną, śpiewaną na literze a. Ilustrują one śpiewy sakralne o bogatych orientalnych melizmatach. Również i tekst ilustrowany jest ruchem melodii np. przy słowach „Wkraczamy w Boży Dom" linia melodyczną wznosi się pasażem z f' o oktawę w górę.

Oby te formy, które podporządkowane ograniczonemu czasowi słuchowiska nie mogły się szerzej rozwinąć, stały się zawiązkiem większej kompozycji muzycznej i razem z motetami zachęciły kompozytora do wykorzystania tak świetnego tekstu i ujęcia go w formę oratorium, a co najmniej kantaty. Niewątpliwie przysporzyło by to Polsce nowe poważne dzieło muzyki religijnej.

KOLEGIUM ORGANISTÓW POLSKICH

DIECEZJA CHEŁMIŃSKA

KOMUNIKATY ZARZĄDU

W niedługim czasie odbędzie się tegoroczne walne zebranie, o którym już obecnie pamiętać należy. Wnioski prosimy

już teraz kierować do Sekretariatu w Grudziądzu, ażeby mogły być przez zarząd rozpatrzone i Walnemu Zebraniu przedłożone. Do spraw pilnych należą: obniżenie składek pogrzebowych, usunięcie kandydatów niewykwalifikowanych, przesunięcie starszych na lepsze posady a powierzanie mniej donośnych posad początkującym, przeprowadzenie remontu zabudowań organistowskich tam gdzie zachodzi tego potrzeba i stopniowe wybudowanie zabudowań w tych parafiach, w których ziemia stanowi główny dochód organisty. Na zebraniach dekanalnych prosimy o takich sprawach pomyśleć i odpowiednie uchwały przeprowadzić.

Dnia 12 kwietnia br. zmarł w Szczuce pow. Brodnica ś. p. Antoni Wiśniewski w 73 roku życia. W parafii pracował przeszło 52 lata. Kasa pogrzebowa wypłaciła rodzinie 306 zł. R. i P.

DEKANAT CHEŁMIŃSKI

Konstytucyjne zebranie kolegów dekanatu chełmińskiego odbyło się w Chełmnie w lokalu p. Gołębiewskiego w dniu 23 marca br. o godz. 12-tej, któremu przewodniczył kolega Kałdowski Anastazy z Chełmna.

Zarząd ukonstytuował się następująco: Przewodniczący — kolega Kałdowski Anastazy Chełmno, zastępca — Czortek Julian Lisewo, sekretarz — Angowski Wawrzyniec Kijewo-Król., skarbnik — Górski Julian Starogród.

Uchwalono składkę miesięczną w wysokości 25 gr.

Omówiono sprawę chórów kościelnych, oraz przedyskutowano szereg spraw dotyczących zawodu. Jednym z punktów zebrania było prześpiewanie czterogłosowego utworu.

Po dwugodzinnych obradach, zamykając zebranie przewodniczący zachęcał do pracy nad sobą i życzył, by takowa wydała jak najlepsze owoce, oraz korzyści dla Kościoła, społeczeństwa i Ojczyzny.

DEKANAT GOLUB

W dniu 5. IV. 1938 r. odbyło się zebranie organistów dekanatu golubskiego w Wielkich Radowiskach. Pomimo złej pogody przybyło sześciu kolegów i to: z Wielkich Radowisk, Kurkocina, Lipnicy, Pluskowęs, Kowalewa, Chełmońca. Jako gość przybył kolega Stosik z Kełbasina.

Referat na temat „ubezpieczenie" wygłosił kolega Pawłowski. Po referacie wywiązała się obszerna dyskusja, podczas której niezrozumiałe niektórym kolegom zdania referent wyjaśniał dodatkowo. W dalszym ciągu kolega Kochański wygłosił odczyt „O muzycznym stylu Kościoła". Po odczycie odśpiewano unisono „Mszę" In Dominica Infra Annum". Następnie wygłosił odczyt kolega Pawłowski „O znaczeniu Paschalu". W wolnych głosach omawiano sprawę abonowania „Muzyki Kościelnej". Ogólnym życzeniem jest, ażeby w Muzyce Kościelnej podawano jakieś utwory muzyczne na wzór innych czasopism muzycznych. W dekanacie golubskim stale jeszcze zajmuje posadę organisty w Srebrnikach organista bez egzaminu.

DIECEZJA WŁOCŁAWSKA

Szkoła Muzyki Kościelnej we Włocławku.

1. Celem umożliwienia p.p. organistom zdobycia potrzebnych kwalifikacyj zawodowych, dyrekcja szkoły organizuje specjalne kursy dokształcające.

2. Program kursów obejmuje przedmioty: a) organy, b) fortepian, c) zasady muzyki, d) solfeż, e) harmonię, f) kontrapunkt, g) historię muzyki, h) chorał gregoriański, i) liturgię, j) śpiew chórowy i k) dyrygowanie chórem.

3. Nauka odbywać się będzie w domu przy pomocy podręczników i wskazówek, jakie uczestnicy kursów otrzymają podczas lekcyj w szkole.

4. Trzy razy w roku t. j. we wrześniu, grudniu i marcu w środę po 1-szym odbywać się będą lekcje w szkole celem przeprowadzenia kontroli z przerobionego materiału w okresie trzech miesięcy i stwierdzenia postępu w nauce, w lipcu zaś odbędą się egzaminy przejściowe na rok (kurs) następny, lub z ukończenia szkoły.

5. Świadectwa przejściowe i końcowe, opatrzone pieczęcią szkoły wydawane będą co roku w miesiącu lipcu o ile petent zda egzamin z wynikiem przynajmniej dobrym.

6. Opłata za każdą lekcję w szkole wynosi 20 zł, za egzamin przejścoiwy lub z ukończenia szkoły 30 zł.

Pierwsza lekcja w środę dnia 27 kwietnia br.

Uwaga: Na kursy będą przyjmowani tylko organiści, którym zajęcia zawodowe i wiek nie pozwalają zapisać się na stałych uczniów szkoły.

DIECEZJA PŁOCKA

KOMUNIKATY ZARZĄDU

W dniu 27. XII. 37 r. odbyło się w Mławie u Kol. Al. Jurczaka zebranie Zarządu.

Omówiono szczegółowo „Dzień Pieśni", który odbędzie się w dekanatach: Ciechanowskim, Makowskim, Mławskim, Płockim, Płońskim, Rypińskim i Raciążskim.

Zarząd po objęciu swoich funkcyj przedstawił się Jego Ekscelencji Ks. Arcybiskupowi, który przyjął Zarząd i w krótkich, serdecznych słowach zachęcał do pracy w organizacji. Na zakończenie Arcypasterz udzielił Zarządowi pasterskiego błogosławieństwa. Charakter przyjęcia pozostanie na długo w pamięci członków Zarządu i będzie bodźcem w przezwyciężeniu trudności organizacyjnych.

Z przyczyn niewiadomych nie zgłosiły się do Stowarzyszenia dekanaty gąbiński i nasielski, których zorganizowaniem zajmą się Koledzy: J. Piasecki i St. Dziedzicki.

Po dłuższej dyskusji zebrani postanowili za wszelką cenę utrzymać i rozszerzyć „Pismo Organistowskie", gdyż jest ono widomym znakiem działalności Zarządu, oraz kontaktem między Zarządem i członkami. Ponad to zebrani postanowili współpracować z Redakcją przez pisanie artykułów na tematy dowolne.

Skarbnik Kol. Jurczak przedstawił wykaz składek wpłaconych przez poszczególne dekanaty i podkreślił sprężystość delegatów dekanalnych, oraz wykazał niedbalstwo w pewnych dekanatach. Postanowiono, aby Skarbnik zwrócił się do ospałych i pobudził ich do intensywniejszej pracy.

Uchwalono wydać dla każdego członka legitymację z rubrykami wpłat kwartalnych, w których delegat dekanalny będzie zapisywał wpłacone składki.

W wolnych wnioskach poruszono sprawę wysłania „Pisma Organistowskiego" do Ks. Ks. Dziekanów.

DEKANAT PŁOCKI

W dniach 10 i 18. II. br. odbyły się zebrania organistów dekanatu płockiego. Omówiono uwagi do regulaminu. Poruszono sprawę ubezpieczeń organistów przez Ks. Ks. Proboszczów. Postanowiono wystosować prośbę do Kurii, aby Księża Proboszczowie nie przyjmowali organistów niewykształconych na wakujące posady, bo przez to obniża się poziom muzyki kościelnej i powagę stanu organistowskiego. W sprawie wydawania patentów zebrani postanowili, aby zaprzestano urządzania wszelkich kursów dokształcających i wydawania patentów. Następnie poruszono sprawę stabilizacji organistów i wysunięto projekt do regulaminu, ażeby organista, który w ciągu 5 lat zajmuje stanowisko w diecezji płockiej był stabilizowany.

Uchwalono zwrócić się do Zarządu, aby ze składek członkowskich przeznaczył po 50 gr na członka na korespondencję w dekanatach. Następne zebranie odbędzie się 29 kwietnia br. o godz. 12-ej w Szkole Organistowskiej.

CHÓRY KOŚCIELNE

ARCHIDIECEZJE GNIEŹNIEŃSKA i POZNAŃSKA

ZWIĄZKOWE ZEBRANIE DELEGATÓW

Dnia 5 maja 1938 r. odbędzie się w Poznaniu w sali św. Marcina walne zebranie delegatów Związku Chórów Kościelnych Archidiecezyj Gnieźnieńskiej i Poznańskiej. O godz. 9-tej Msza św. w kościele św. Marcina. O godz. 10-tej początek zebrania. Bliższy program wysłano wszystkim Ks. Ks. Proboszczom i chórom należącym do Związku.

DIECEZJA CHEŁMIŃSKA

OKRĘG GRUDZIĄDZKI

Tegoroczny zjazd odbędzie się dnia 10 lipca br. w Grudziądzu. Zapraszamy wszystkie Chóry Grudziądzkiego Okręgu, oraz Chóry z sąsiednich Okręgów. Już teraz trzeba wybrać odpowiednie utwory religijne, wyćwiczyć również Asperges, III Credo gregoriańskie i responsoria, ażeby wziąć udział w zjazdowym nabożeństwie.

KRONIKA

Środa. Znany chór kościelny pod wezwaniem św. Cecylii w Środzie, jak corocznie tak i br. urządził w niedzielę Palmową koncert religijny w Kolegiacie Średzkiej. Program składał się z występu chóru, śpiewu solowego ks. prof. J. Maćkowiaka i gry organowej organisty i dyrygenta chóru p. J. Bartkowiaka. Wykonano utwory nast. kompozytorów: W. Szamotulskiego, M. Zieleńskiego, G. Gorczyckiego, Zientarskiego, F. Nowowiejskiego, Watlek-Walewskiego, ks. dr. Gieburowskiego, Żukowskiego, F. Paolo Tosti, J. S. Bacha i A. Guilmanta. Szczere uznanie należy się wykonawcom na czele z p. J. Bartkowiakiem, gdyż koncert był doskonale przygotowany. Dochód przeznaczono na „Święcone“ dla najbiedniejszych.

*

Chór Kościelny w Śnieciskach obchodzi dnia 3 lipca br. 15-lecie swego istnienia. Z tej okazji odbędzie się zjazd chórów kościelnych, na który jubilat serdecznie zaprasza.

*

W Warszawie zmarł w wieku lat 61 ś. p. Tadeusz Czerniawski, znany kompozytor utworów chóralnych, zasłużony działacz na terenie śpiewactwa kierownik klasy organowej Wyższej Szkoły Muzycznej im. Szopena.

*

Płock. Dar Szkoły Organistów w Płocku na sztandar dla Płockiego Pułku Artylerii Lekkiej. W koszarach plockiego pułku artylerii lekkiej odbyła się niecodzienna uroczystość. Oto miejscowa szkola organistów przybyła z własną orkiestrą, by na ręce dowódcy pułku złożyć ofiarę pieniężną ze swych skromnych oszczędności na fundusz sztandaru pułkowego.

Wręczając dar przemówił w imieniu delegarji grona nauczycielskiego i ogółu uczniów jeden z uczniów, podkreślając cześć i miłość ofiarodawców dla pułku, który tak chlubnie i zaszczytnie zapisał się na kartach historii obrony Ojczyzny.

Na przemówienie to odpowiedział w gorących słowach podpułkownik Franciszek Machowski.

Warto nadmienić, że szkoła organistów w Płocku, pozostająca pod kierownictwem dyrektora Marcelego Karczemnego, dawała niejednokrotnie już dowody swej ścisłej i najżyczliwszej współpracy z wojskiem, zwłaszcza w dziedzinie kultury żołnierskiej (nauka śpiewu w pułkach, stacjonowanych w Płocku).

*

W czasie tegorocznych uroczystości brucknerowskich w Linzu odbędzie się m. i. pokaz improwizacji na organach na zadany temat; w pokazie tym wezmą udział organiści wielu krajów.

NOWE WYDAWNICTWA

Nowe Wydawnictwo Instytutu Różańcowego.

Instytut Różańcowy w Toruniu, w celu zwalczania bezbożnego komunizmu rozpoczął wydawanie popularnych broszur antykomunistycznych serii **„Czerwone sztandary“.**

Już jest w sprzedaży nr 1 broszura p. t. **„Wolność — równość — braterstwo!“** (20 lat rządów sowieckich w Rosji). Cena za egzemplarz 15 gr. — Przy większych zamówieniach: rabaty od 10 — 30%.

Ciekawe i interesujące ujęcie treści; ładna w pewnym stopniu symboliczna, forma zewnętrzna, oraz niska cena — przemawiają za tym, że wydawnictwo to zdolne jest zaspokoić najwybredniejsze wymagania, odnośnie tego rodzaju wydawnictw popularnych.

Stąd też należy przypuszczać, że szeroko w Polsce przyjmie się wymienione wydawnictwo, owocnie spełniając swoją misję uświadamiającą, wśród rzesz włościańskich i robotniczych.

Wydawnictwo to wychodzi periodycznie, na razie co kwartał. Można więc zamawiać w stałym abonamencie. Następny numer wyjdzie w końcu marca pod tytułem: **„Państwo robotników i chłopów“.**

*

J. A. Gwoździowski — 12 nieznanych żałobnych pieśni, 14 pieśni postnych i 13 nieznanych pieśni o Zmartwychwstaniu Pańskiem na czterogłosowy chór mieszany, lub na 1 głos z towarzyszeniem organu, to zbiór mniej znanych, lub oryginalnych pieśni, który przydać się może słabszym chórom kościelnym mimo, że układ harmoniczny nie zawsze jest szczęśliwy i pozostawia często wątpliwości dobrego brzmienia. Nasi dyrygenci nie uwzględnią również oznaczonego w niektórych pieśniach dla towarzyszących głosów mormoranda, które w muzyce kościelnej jest niedopuszczalne. Pieśni wydano w trzech zeszytach, bardzo starannie i przejrzyście w cenie 2 zł za zeszyt.

*

J. A. Gwoździowski — Dwa marsze żałobne na fortepian, nakładem autora.

*

Fr. Olszewski — Post partum Virgo, Offertorium ku czci Najświętszej Panny, motet na czterogłosowy chór mieszany a capella, polecamy chórom kościelnym ze względu na istotną wartość. Kompozytor stworzył, przy użyciu nieskomplikowanych środków polifonicznych i harmonicznych, wdzięczny, a nietrudny utwór, który wykorzystać należy również na tegorocznych zawodach okręgowych. Strona graficzna przedstawia się również dobrze. Korrekta dokładna. Cena czterolinijowej partyturki, służącej również jako głosy dla chórzystów, wynosi 30 gr.

S. Kwaśnik.

„MUZYKA KOŚCIELNA“ wychodzi w Poznaniu jako miesięcznik

Adres Redakcji i Administracji: Poznań, ul. Wrocławska 18. — telefon 35-40.

Warunki prenumeraty: Abonament roczny wynosi 8,— zł, półroczny 4,— zł.

Cena zeszytu 1,— zł.

Cena ogłoszeń: str. 70 zł, 1/2 str. 40 zł, 1/4 str. 25 zł — Konto P. K. O. 207-940.

Do nabycia w księgarniach i składach nut.

Wydawca: Związek Organistów Archidiecezyj Gnieźnieńskiej i Poznańskiej.

Redaktor odpowiedzialny: Stanisław Siedlewski, Poznań, ul. Wrocławska 18.

Drukarnia L. Kapela, Poznań, ul. Wrocławska 18.